

DE NUEVA ESPAÑA A MÉXICO

EL UNIVERSO MUSICAL MEXICANO ENTRE CENTENARIOS (1517-1917)

Editado por Javier Marín-López

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

¿DÓNDE ESTÁN LOS RESPONSORIOS?*

LUCERO ENRÍQUEZ RUBIO
Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional Autónoma de México

El género litúrgico¹-musical denominado responsorio se caracterizó desde la Edad Media por su abundancia y diversidad². En el repertorio gregoriano³, las obras que llevan el título de “responsorio” están determinadas por una estructura y una función. La primera obedece al esquema Responsorio-Verso-Responsorio, con textos sacados de la Biblia, la hagiografía y la homelética: R (a,*b) – V – R (*b)⁴. En cuanto a su función, esta es muy específica: comentar los textos que les preceden. Ni estructura ni función parecen haber variado a lo largo de los siglos. Tampoco su importancia musical en el oficio de maitines, la hora canónica más larga y compleja del *Officium Divinum*⁵. En este oficio, piezas de música de distintos géneros, textos y oraciones están estructurados en tres nocturnos

* En el III Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC-IMS), celebrado en la Universidad Católica de Santos (Brasil), del 1 al 5 de agosto de 2017, presenté en forma de ponencia la investigación que da origen a este artículo; la intitulé “¿Dónde están los responsorios? Algunas enseñanzas derivadas de la catalogación”. Una versión abreviada fue ofrecida en el marco del I Congreso de la Comisión de Trabajo “Música y Estudios Americanos” (MUSAM/SEdeM) en Baeza (España) el 5 de diciembre de 2017.

¹ Empleo el término liturgia (del griego *leitourgia*, que significa dar un servicio público de carácter gratuito) como sinónimo de rito en cuanto que está constituida por la organización y ordenamiento de textos, música, movimientos, acciones y personajes que intervienen en el rito; la especificación del vestuario, ornamentos y recipientes que se emplean, y la relación de todo ello con el edificio consagrado en el cual ese rito tiene lugar.

² Hiley, David. *Western Plainchant*. Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 69-76.

³ Al canto litúrgico de la Iglesia católica practicado, recopilado y sistematizado a lo largo de los primeros diez siglos de la era cristiana usualmente se le denomina “canto gregoriano” por una asociación legendaria con el Papa Gregorio I (ca. 540-604). La denominación ha resultado útil en tanto que no puede circunscribirse a un tiempo ni adscribirse a un lugar ni atribuirse a una persona. En ese sentido, “una etiqueta legendaria es tan buena como cualquier otra” (Hiley, D. *Western Plainchant*, p. 513). Ese canto monódico de carácter litúrgico suele denominarse canto llano. La sinonimia es cuestionable, al menos en tratándose del canto empleado en los libros de coro de las catedrales novohispanas, ya que en la mayoría de los casos parece indicar que es fruto de las reformas que se llevaron a cabo a raíz del Concilio de Trento. En este texto, emplearé la denominación canto llano, ya que así suele nombrarse en las actas de cabildo y en los papeles de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM).

⁴ R: cuerpo del responsorio; a: primera parte del responsorio; *b: segunda parte; V: verso. El asterisco indica a partir de dónde se hace la repetición o *repetendum*, también denominada *pressa*. Se le suele designar estribillo. Dado que este último término se aplica con toda propiedad a una de las secciones que caracterizan el género del villancico, prefiero la denominación de *pressa*.

⁵ Una de las dos construcciones litúrgicas que caracterizan el culto católico (la otra es la Misa): tiene sus cimientos en la cultura del rezo continuo vinculado tanto al ciclo vital de Jesús como al ciclo vida-muerte de todo lo creado. Esa cultura dio lugar al modelo de vida monástica que se le acredita a San Benito (ca. 480-ca. 550), fundador de la orden benedictina quien,

que conservan en este nombre la reminiscencia monástica de haber sido cantados a la media noche debiendo coincidir con las tres vigiliat romanas⁶.

Los grandes responsorios (o responsorios prolijos) tienen un sitio privilegiado, a mi entender, en términos del proceso cognitivo complejo que se desarrolla en quien participa en un ritual. Después de la invocación, el invitatorio con el salmo 94, y el himno con que se inicia el servicio –que cumplen una función introductoria– siguen los tres nocturnos. Cada nocturno empieza con un grupo de tres antífonas y tres salmos –el canto de una antífona precedía y concluía la entonación de un salmo– que prepara a la *ecclesia* para la parte sustantiva del servicio, que es la de las lecciones y sus responsorios. Las *lectiones* son importantes en contenido y extensión puesto que la esencia de la festividad que se celebra está en sus textos, sea como referencia directa, sea como analogía, sea como ejemplo moral, de ahí su importancia y extensión. Los textos son en prosa y están tomados de la Biblia y de la patrística. El texto de la *lectio* se entona con fórmulas de recitado específicas. A cada *lectio* sigue un responsorio que tiene la función de glosar, conmover o propiciar la reflexión sobre el contenido de la misma. En el último responsorio de cada nocturno (tercero y sexto responsorios) se intercala la doxología menor (*Gloria Patri*), resultando: R (a, *b) - V - R (*b) - *Gloria Patri* - R (*b). El noveno responsorio suele ser sustituido por una acción de gracias o *Te Deum*. *Lectiones* y responsorios constituyen la parte sustantiva del servicio de maitines. A continuación, la Tabla 29.1 presenta un esquema abreviado de este servicio para un día de fiesta en una catedral (*Ordo cathedralis*)⁷.

Tabla 29.1: Estructura general del oficio de maitines.

Oraciones en silencio
Invocación, invitatorio, himno
PRIMER NOCTURNO
Antífona, salmo, antífona (3) ⁸
Versículo, respuesta, oración
Lección, responsorio (3)
SEGUNDO NOCTURNO
Antífona, salmo, antífona (3)
Versículo, respuesta, oración

basándose en prácticas anteriores, estableció los principios de una vida en común bajo la autoridad de una Regla que todos obedecían, alejada del bullicio de ciudades y villas, dedicada a la oración, al trabajo manual y al estudio. El día litúrgico se dividía en “horas canónicas” mayores y menores: laudes, al salir el sol e iniciar el día; vísperas, al ponerse el sol y concluir el trabajo, ambas horas mayores; en medio de estas, las horas menores: prima, tercia, sexta (medio día) y nona; completas, antes del descanso nocturno y, a media noche, los maitines.

⁶ “[...] en las que los monjes debían orar”. Fernández de la Cuesta, Ismael. *Historia de la música española. Vol. 1: Desde los orígenes hasta el “Ars Nova”*. Madrid, Alianza, 2004 [1983], p. 234.

⁷ Elaborado a partir de Hiley, D. *Western Plainchant*, pp. 25-30; Fernández de la Cuesta, I. *Historia de la música española*, pp. 233-238; y Asensio, Juan Carlos. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...* Madrid, Alianza, 2003, pp. 262-272.

⁸ El número (3) indica que se solían cantar tres antífonas, tres salmos, tres lecciones y tres responsorios en cada nocturno cuando se trataba de fiestas dobles de primera clase: la Navidad, la Epifanía, la Pascua de Resurrección, la Ascensión, Pentecostés, *Corpus Christi*, la Natividad de San Juan Bautista, San Pedro y San Pablo, la Asunción, Todos los Santos, la fecha de la Dedicación de la iglesia y/o la de su titular. La Catedral de México está dedicada a la Asunción, pero tuvo dos fechas de consagración: el 2 de febrero de 1656 y el 22 de diciembre de 1667.

Lección, responsorio (3)
TERCER NOCTURNO
Antífona, salmo, antífona (3)
Versículo, respuesta, oración
Lección, responsorio (2 o 3)
<i>Te Deum</i> (en lugar del 9º responsorio)
Versículos, oración, despedida

Los responsorios son “los ecos de la enseñanza que se nos da en las lecciones, [por lo que] se les apropió este nombre, ¿no son los que en breves cláusulas nos dan a gustar la nata de lo contenido en ellas?”⁹ Por tanto, no es casual el hecho de que las obras de este género se hayan caracterizado desde la Edad Media por su abundancia y diversidad¹⁰ constituyéndose, dentro del repertorio gregoriano, en un *corpus* de cantos de los “más importantes en lo que a desarrollo musical se refiere”¹¹. Tampoco el que haya dado generoso cobijo a la composición “de autor”. Pudiera inferirse que era uno de los pocos resquicios litúrgicos, dentro del Oficio Divino, en que esto fue posible y uno de los géneros que desde el siglo XVI empezó a ser puesto en polifonía para sustituir al responsorio en canto llano.

En el decurso de los siglos, los recursos sígnicos¹² y expresivos de la polifonía renacentista, del *stylo concertato* barroco o del estilo galante globalizado infiltraron, por así decirlo, la música del responsorio al punto de convertir este género musical en un metagénero¹³ que, en ocasiones, “alberga”¹⁴ otros géneros como la cantada y el *aria da capo*. Esta permeabilidad del género litúrgico a la novedad estilística es algo muy distinto de lo que acontece con el núcleo dogmático de la liturgia que, a lo largo de los siglos, cuando se ha intentado algún cambio, este se ha visto sujeto a controversias y ha dado lugar a cismas. En este sentido, los cambios sustanciales de carácter teológico, como los dogmas de la transubstanciación¹⁵ o la Purísima Concepción de María, han ido del núcleo del dogma a la periferia de la ceremonia, resultando secundario si una pieza de música para su celebración es un canto llano, un motete polifónico, un *aria da capo* o una balada *rock*, siempre y cuando cumpla con la función que le asigna la liturgia. De ahí que la función, textos y estructura propia del responsorio litúrgico hayan permanecido inalterados a lo largo de los siglos.

⁹ Nieto, Juan. *Manogito de flores, cuya fragancia descifra los misterios de la Misa y Oficio Divino*. Madrid, Francisco Xavier García, 1760, p. 6, citado por Davies, Drew Edward. *The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain*. Tesis Doctoral, Universidad de Chicago, 2006, vol. 1, p. 90.

¹⁰ Hiley, D. *Western Plainchant*, pp. 69-76.

¹¹ Asensio, J. C. *El canto gregoriano...*, p. 283.

¹² Por estilo entiendo la “caracterización sígnica y expresiva, personal o de grupo”, de carácter axiológico, que distingue una obra; véase Marmolejo, Serafín. *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid, Akal, 2004, p. 129.

¹³ Concepto propuesto por Bernardo Illari para explicar la flexibilidad de un género como el villancico: Illari, Bernardo. “The Popular, the Sacred, the Colonial and the Local”. *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800*. Tess Knighton y Álvaro Torento (eds.). Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 409-440. La propuesta de Illari se nutre de las ideas sobre género contenidas en los trabajos de Samson, Jim. “Chopin and Genre”. *Music Analysis*, VIII, 3 (1989), pp. 213-231; y de Kallberg, Jeffrey. “The Rhetoric of Genre: Chopin’s Nocturne in G Minor”. *19th-Century Music*, XI, 3 (1988), pp. 238-261.

¹⁴ Samson, J. “Chopin and Genre”, p. 224.

¹⁵ Conversión de las sustancias del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Jesucristo.

Creo pertinente hacer un acercamiento al esquema de un servicio de maitines en las fiestas dobles de primera clase en la Catedral de México para ver cómo se construía la estructura musical del mismo e inferir cuál habría sido el paisaje sonoro resultante (Tabla 29.2)¹⁶.

Tabla 29.2: Estructura musical del oficio de maitines.

Oraciones	Rezos en silencio
Invocación	<i>Domine labia mea aperies</i> : entonación, en ocasiones seguida por una respuesta en canto llano, polifonía o música concertada
Invitatorio	Canto monódico o polifonía o música concertada, <i>alternatim</i> ¹⁷ con recitado del salmo 94 <i>Venite exultemos</i>
Himno	Canto monódico o polifonía o música concertada, con estrofas <i>alternatim</i> en canto monódico o en música concertada o en órgano
NOCTURNO	
Antífona	Canto monódico
Salmo	Recitado salmódico
Versículo-respuesta	Entonación
Oración	Entonación
Lección	Recitado (tono de lección)
Responsorio	Canto monódico o polifonía o música concertada

Como se desprende del esquema presentado en la Tabla 29.2, los maitines se construyen –desde el punto de vista musical– con fórmulas melódicas, obras en canto monódico, obras polifónicas y obras concertadas. Por ello, en un servicio de maitines las obras “de autor” representan una parte relativamente pequeña de todo el servicio en comparación con la salmodia, las lecturas, los versículos, las oraciones y preces, que constituyen la parte total del servicio litúrgico y que se dicen en voz baja, o se entonan con fórmulas propias de lecturas y salmos, o se cantan en canto monódico. Las obras “de autor” resultan, en ese paisaje sonoro, el adorno de la estructura, a manera de gemas incrustadas en una corona. Es en la integración de un oficio de maitines donde los repertorios de canto monódico, polifonía y música concertada se entrelazan, se explican y determinan las prácticas históricas y las variantes del “uso” de una catedral¹⁸.

¹⁶ *Soundscape*, en inglés, término de la autoría de Murray Schafer, quien lo define como un “campo acústico” o “campo sonoro total”, esto es, el conjunto de sonidos presentes “en el lugar donde nos encontremos”; véase Schafer, R. Murray. *Hacia una educación sonora*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, p. 12.

¹⁷ Por *alternatim* se conoce la práctica de alternar en los servicios (misas y oficios) la música en canto monódico (coro de canónigos), con la polifonía (cantores), con la música instrumental (ministriles) y con la música de órgano (organista), práctica muy usada en la tradición hispánica, aunque no siempre claramente especificada, como sucede con los versos instrumentales. En ciertos géneros como los himnos esta práctica está puntualmente registrada en las partituras del siglo XVIII, por ejemplo.

¹⁸ La noción litúrgica de “uso” abarca todos los aspectos corporativos del culto y se extiende al ámbito social, más allá de lo estrictamente litúrgico. Denomina las variantes locales derivadas de costumbres y necesidades de una región o de una diócesis que constituyen el “uso” particular de la misma. Los “usos y costumbres” le confieren a la parte perceptible de la liturgia una calidad dinámica que le asegura permanencia en cuanto tradición aceptada por una comunidad.

Un repertorio problemático

El repertorio para el servicio de maitines que muestran las obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México resulta un tanto desconcertante y solo se comprende a la luz del que se preserva en la Librería de cantorales de la misma catedral. En especial, hay un género cuya conspicua presencia-ausencia, tanto en la Librería como en el Archivo de música, obliga a mirar con detenimiento esa complementariedad: me refiero al responsorio.

En los 133 libros de canto llano existentes en la Catedral de México¹⁹ y en los 26 que, habiendo sido de la catedral, hoy se encuentran en el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, solo hay responsorios prolijos en once de ellos. Cinco son para el Triduo Sacro (elaborados *ca.* 1598), y uno para cada una de las siguientes festividades: Navidad (*ca.* 1598), *Corpus Christi*, Común de varios mártires, confesores pontífices y no pontífices, Oficio de difuntos, Santísima Trinidad (*ca.* 1575), Común de vírgenes y no vírgenes y Natividad de San Juan Bautista. Cabe señalar que solo los libros más antiguos contienen el oficio de maitines completo (invitatorio, himno, antífonas, salmos, versículos, bendiciones, lecciones [no todas] y responsorios). Por otro lado, en la “música a papeles” hay una contundente presencia del género a partir de *ca.* 1748²⁰ frente a un vacío de más de 200 años, solo paliado por tres series de responsorios de Antonio de Salazar (*ca.* 1650-1715). Surgen entonces dos preguntas: ¿con qué música se cantaban los responsorios prolijos antes de 1748? y ¿dónde está esa música?

Las respuestas están, a mi entender, por un lado, en las notas del “Diario manual”²¹ que hablan de “lecciones” y que indican la forma en que se celebraba el servicio de maitines en la Catedral de México y, por el otro, en las obras intituladas “motetes” que contienen los libros de coro de la catedral donde en obras canónicas, no de ocasión, quedó la impronta de los maestros de capilla. En ambos casos, el término “responsorio” no está explicitado.

Lección, motete

El “Diario manual de lo que en esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México se practica y observa en su altar, coro y demás que le es debido hacer en todos y cada uno de los días del año”, en su largo título encierra su naturaleza. En sus detalladas aunque a veces poco claras o ambiguas descripciones normativas, los responsorios (salvo los del Triduo Sacro) no tienen epígrafe ni apartado especial.

¹⁹ *Catálogo de libros de coro de la Catedral Metropolitana de México* (en adelante, CMM), Librería de cantorales, proyecto *Musicat*-Libros de coro del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, en proceso de publicación; en adelante: *Musicat*-Libros de coro. La librería puede consultarse en <www.musicat.unam.mx>.

²⁰ Más que la encíclica *Annus qui hunc* de Benedicto XIV, dada en Roma el 19 de febrero de 1749, estimo que fue la presencia de Ignacio Jerusalem (1707-1769) en la Catedral de México, músico napolitano de primer nivel, la causa de esa indiscutible y temprana presencia del género. Jerusalem fue admitido con salario el 15 de julio de 1746 para “tocar el violón”, “componer villancicos” y “enseñar a los niños” del Colegio de Infantes. Si proporciono el año de 1748 es por unos maitines de su autoría que estimo fueron escritos en ese año a raíz de una donación, asunto que he tratado en otro artículo de mi autoría: “Neapolitan Technology and Galant Style in a Novohispano Context: Eight Concerted Responsories by Ignacio Jerusalem”. *The Iberoamerican Baroque*. Beatriz Alba-Koch (ed.). Toronto, University of Toronto Press, en prensa. Para el nombramiento del músico, véase ACCMM, Actas de cabildo (en lo sucesivo AC), vol. 38, fols. 106r-v, 15 de julio de 1746. La encíclica *Annus qui hunc*, en la cláusula 8, hace explícita la recomendación de emplear exclusivamente textos litúrgicos y excluir “motetes” y lenguas vernáculas, propias del teatro: <<http://www.totustuustools.net/magistero/b14annus.htm>> [consulta 28-12-2015].

²¹ ACCMM, *Ordo*, libro 3, “Diario manual de lo que en esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México se practica y observa en su altar, coro y demás que le es debido hacer en todos y cada uno de los días del año, 1751”.

Parece seguir la tradición gráfica de todos los breviarios romanos, desde la edición príncipe pos-tridentina de 1568 hasta los pre-conciliares anteriores a 1962: los responsorios forman parte de las lecciones, no son un ítem aparte; su presencia está indicada al final del texto de la lección por tres elementos: la letra R, para el inicio de la respuesta o comentario a la *lectio*, la letra V para el verso que sigue a esa respuesta y, al término del verso, la primera palabra que identifica la parte de R que se repite y que está indicada mediante un asterisco. En la Figura 29.1 se muestra la tercera lección del oficio de maitines para la Santísima Trinidad y la forma en que se presenta el responsorio en un breviario de 1697²².

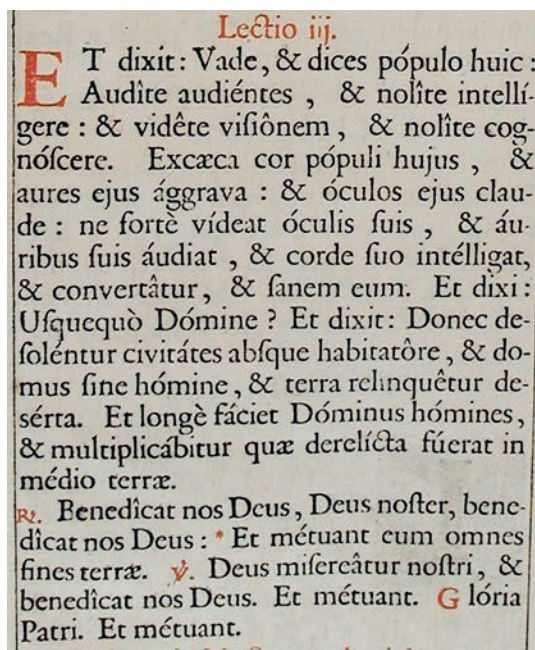


Figura 29.1: Lección III y responsorio del oficio de maitines para la Santísima Trinidad. *Breviarium Romanum...* (Amberes, Ex Typographia Plantiniana, 1697), p. 464 (detalle) (Foto: Salvador Hernández Pech). Reproducido con autorización del Cabildo Catedral Metropolitano de México.

Desde el punto de vista literario, el texto de un responsorio tiene la estructura Ab/C/b en donde A es el inicio del cuerpo del responsorio, b la *pressa* y C el verso del salmo. Algunos responsorios pueden tener dos o tres versos y algunos tienen doxología (el *Gloria Patri*); en cualquier caso, siempre alternan con la *pressa*: Ab/C/b/Db/Eb, siendo D un segundo verso y E la doxología. La última repetición puede ser desde el principio del responsorio, *a capite*: Ab/C/b/Db/E/Ab. De esta distribución del texto dimana la forma de interpretación: una sola voz o grupo solista para iniciar el cuerpo del responsorio (A), dos o más voces –el coro– para continuar con la *pressa* (b), una voz sola (o solistas) para cada verso y la doxología (C, D, E), y dos o más voces (coro) para cada repetición de la *pressa*. Se trata, pues, de un canto responsorial.

En el “Diario manual”, además de que los responsorios no tienen epígrafe propio –salvo los del Miércoles Santo– tampoco tienen apostilla, a diferencia de antifonas, salmos, tractos, cánticos e introitos en cuyos párrafos apostillados se registra cómo deben cantarse y el papel que el órgano y los instrumentos desempeñan en relación con el canto. Prueba de que el “Diario manual” usa en ocasiones

²² *Breviarium Romanum, ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restitutum, Pii V. Pont. Max. iussu editum, & Clementis VIII. primùm nunc denuò Urbani PP. VIII. auctoritate recognitum.* Amberes, Ex Typographia Plantiniana, 1697, p. 464. Este ejemplar se encuentra en la Biblioteca Turriana de la Catedral de México.

términos que hoy parecerían poco apropiados, por un lado y, por otro, de que en el término “lección” está incluido el responsorio que la comenta, es el siguiente enunciado: “Las leccioncillas breves de prima y completas las dice siempre un padre capellán de *choro*: la de la prima, el que dice la *Calenda* y, la de completas, el que señala y convida el sochantre”²³. En realidad, se refiere a los textos litúrgicos denominados *capitulum* –que efectivamente son pequeñas lecciones–, a los que les siguen responsorios breves, mismos que no reciben mención alguna.

Donde el responsorio constituye un ítem aparte, sea breve o prolijo, es en los libros que contienen la música para los textos litúrgicos. Esa tradición que arranca desde la Edad Media se ve reflejada en los pocos libros de la Librería de cantorales de la Catedral de México que contienen responsorios en canto monódico. En la Figura 29.2 se observa el tercer responsorio de los maitines para la Santísima Trinidad, en el libro de coro O21 de la Catedral de México²⁴, que es el mismo responsorio que se muestra en la Figura 29.1 tomada del breviario.



Figura 29.2: Tercer responsorio de los maitines para la Santísima Trinidad. Catedral Metropolitana de México, Libro de coro O21, fols. 24r-25r. R: cuerpo del responsorio; *: *pressa*; V: verso (Foto: Silvia Salgado). Reproducido con autorización del Cabildo Catedral Metropolitano de México.

Si los textos de respuesta a las lecciones fueron desde el Medievo terreno fértil para la creación de obras musicales, no fue solamente porque sus textos constituyeran un comentario condensado de carácter reflexivo y didáctico de lo expresado en la lección (que son los textos sustantivos en los maitines) sino porque, en mi opinión, contienen dos elementos muy importantes para componer música:

²³ “Diario manual”, *doc. cit.*, fol. 15v.

²⁴ ACCMM, Librería de cantorales, O21, fols. 23r, 23v-24r. Al libro le falta el primer folio, por lo que la foliación del mismo no coincide con los números de folio dados en la catalogación. En esta, hemos empleado las abreviaturas: O: oficio; M: misa; V: varia; P: polifonía.

una estructura definida y el requisito de repetición. Pudiendo ser elementos constrictores se vuelven, en cambio, verdaderos retos que estimulan la creación musical porque dan lugar a toda clase de yuxtaposiciones y combinaciones estructurales entre texto y música. Su gran número y variedad, así como los estudios dedicados a su análisis, permiten ver las múltiples formas de adaptar diferentes cláusulas de un texto litúrgico a frases musicales bien definidas pero moldeables y adaptables. Esto aplica no solo a los responsorios “gregorianos”, sino también a los de canto llano y a los escritos en polifonía renacentista o en estilo concertado galante. De ahí que en los libros que contienen música para la liturgia del Oficio Divino (cantorales), a diferencia de los que solo contienen texto (breviarios, manuales), los responsorios ocupen un espacio y un epígrafe propios. El problema surge cuando no hay epígrafe o cuando este es el de “motete”.

Forma, estilo, género y repertorio parecen confundirse en el apartado que Samuel Rubio dedica al motete en su *Historia de la música española*²⁵. Esta confusión se debe, en mi opinión, a la extensa cita con la que inicia el apartado, tomada del benedictino Anselm Hughes, pionero en la musicología medievalista²⁶. Creo que la visión de Hughes genera la invisibilidad que los responsorios de los cantorales polifónicos de la Catedral de México han tenido para los ojos de los musicólogos. Según esa definición, parecería que todas las obras de música polifónica anteriores a 1600 son motetes, apreciación que no ayuda a entender el repertorio de música para el ritual de una catedral.

François Reynaud apuntó hace más de veinte años que, a pesar de los trabajos que Felipe Rubio Piqueras y Robert Stevenson habían llevado a cabo en los libros de coro con música polifónica de la Catedral de Toledo, aún hacía falta establecer la posible distribución en los oficios de todo el año de la abundante y rica producción de obras polifónicas en ellos contenida²⁷. Dado que en la Catedral de México hemos catalogado tanto los libros de polifonía como los de canto llano y toda la música “a papeles”, quizá podamos contribuir a esa tarea empezando por aclarar qué entendemos por motete en el ámbito de esa catedral a partir de lo que nos dicen su Archivo de música, su Librería de cantorales y sus documentos. Para ello, recorro a los tres conceptos sustantivos de la definición de género que ha regido el trabajo de catalogación que hemos hecho: título, contenido musical y función. En tratándose de esta última y siendo textos litúrgicos los de las obras catalogadas, hemos empleado consistentemente otras dos características clasificatorias al normalizar el género de una obra, con independencia del consignado en esta: me refiero a la literalidad e integridad del texto litúrgico *vis à vis* la manera como se presenta en la obra. Si una obra se titula *Aria*, *Motete*, *Dúo* o *Nocturno*, pero tiene el texto de un responsorio litúrgico, le hemos asignado este género. No solamente con independencia del título sino también de la forma musical en que este se ha vertido: puede tener introducción, recitado y aria, como una cantada; o constar de dos secciones como *aria da capo*; o estar construido con una cláusula polifónica y otra en

²⁵ Rubio, Samuel. *Historia de la música española. Vol. 2: Desde el Ars Nova hasta 1600*. Madrid, Alianza Música, 1998 [1983], pp. 72-76.

²⁶ Rubio no proporciona la fuente bibliográfica de donde tomó la cita de Hughes con la que él empieza el apartado: “La mayor parte de la música del periodo 1250-1375 que ha llegado hasta nosotros está compuesta de motetes: no solo de motetes en sentido propio, sino también por una cantidad considerable de música para el Ordinario de la Misa compuesta siguiendo el estilo del motete. Efectivamente, la forma del motete era usada en casi todas las partes del servicio litúrgico que podían ser escritas polifónicamente (himnos, Propio de la Misa, el *Magnificat*); incluso adoptaban esta forma los cantos amorosos, los de banquetes, y las composiciones destinadas a las grandes solemnidades oficiales. Por añadidura, es el motete la única forma medieval que, sujeta a una serie ininterrumpida de transformaciones, sobrevive a través de las obras de Dunstable y de Dufay, para desembocar en la escuela de los Países Bajos y en la producción de Fayrfax y de Palestrina”. *Ibid.*, p. 72.

²⁷ Reynaud, François. *La polyphonie tolédane et son milieu. Des premiers témoins aux environs de 1600*. París, CNRS & Brepols, 1996, p. 276.

canto llano: monódica y otra en canto llano: es responsorio si el texto litúrgico lo es y está íntegro. Estos criterios nos han proporcionado un ancla segura y aclaradora.

En cuanto a su función, un responsorio puede servir como respuesta de una lección en unos maitines, o como obra para acompañar una procesión dedicada a un santo, o como obra complementaria en una misa, o como un “responso” para enterrar a un difunto: si su texto es el de un responsorio canónico y está completo, lo hemos catalogado como tal. Asignar un género a una obra litúrgica a partir de la función que desempeña en un momento dado es riesgoso, ya que esa función puede cambiar con el tiempo y las circunstancias.

Por lo que hace a los procedimientos para escribir la música, estrechamente vinculados con la historia de la palabra *motetus* –palabra que se deriva de un procedimiento compositivo–, Rubio expone algunos de los que se emplean en la creación de un motete de los siglos XV y XVI²⁸. Esta explicación tampoco nos ayuda a entender el repertorio polifónico contenido en los cantorales de la Catedral de México y menos aún a establecer una posible distribución del mismo en “los oficios de todo el año”, como consideró necesario Reynaud. Veamos:

El principio constructivo del motete descansa en la división fraseológica del texto. Es decir: el motete es un conjunto de episodios musicales cada uno con su tema propio. El número de episodios viene determinado por el número de frases de la letra: cada frase nueva o distinta engendra, a su vez, un tema nuevo, desarrollado en forma imitativa o en forma homofónica²⁹.

Siguiendo esos principios se escribieron antífonas, salmos, himnos y responsorios. Que la palabra “motete” oculta muchos de estos, incluso a la mirada más cuidadosa y perspicaz, lo podemos ver en un trabajo excepcional por la calidad y cantidad de la documentación consultada y por los datos valiosos que aporta. Me refiero a la obra de Javier Marín López intitulada *Los libros de polifonía de la Catedral de México*³⁰. Con fines demostrativos y a manera de brevísimo estudio de caso, tomo como ejemplo el cantoral P09³¹, que es una copia manuscrita de los primeros 85 folios –“excepto la portada”–³² de la edición de 1585, impresa en Roma, del libro de Tomás Luis de Victoria *Motecta Festorum Totius Anni cum Communi Sanctorum* [...] ³³. De este libro, segunda reedición de las varias que se publicaron, hubo un ejemplar en la Catedral de México, según consta en un inventario de 1589³⁴. El impreso ya no existe, pero el hecho de que se haya sacado una copia casi literal de su contenido muestra que ese repertorio era útil y necesario para la realización de los oficios en la Catedral de México, además de ser valorado

²⁸ Escribe Rubio: aplicar “a un ‘organum polifónico melismático’ o a una de sus partes llamadas ‘cláusulas’, carentes de letra, un texto poético repartido silábicamente en correspondencia con cada una de las notas de los melismas. La voz que acepta el texto nuevo recibe el nombre de ‘motetus’, aplicándose posteriormente esta nomenclatura, por extensión, a toda la pieza”. Rubio, S. *Historia de la música española*, p. 72.

²⁹ Rubio, S. *Historia de la música española*, p. 73. En la cita me parece claro que la palabra “forma” está empleada como sinónimo de “estilo” o “manera”, aplicable al cómo se usan los elementos del lenguaje musical, y no como sinónimo de “estructura”, aspecto al que justamente remite la cita entera.

³⁰ Marín López, Javier. *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*. 2 vols. Jaén, Universidad de Jaén y Sociedad Española de Musicología, 2012.

³¹ *Musicat*-Libros de coro.

³² Marín López, J. *Los libros de polifonía...*, vol. 1, p. 435.

³³ Victoria, Tomás Luis de. *Motecta festorum totius anni cum Communi Sanctorum, quae partim senis, partim quinis, partim quaternis, alia octonis vocibus concinuntur*. Venecia, Alessandro Gardano, 1585, disponible en <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e7/IMSLP106046-PMLP216259-Motecta_Festorum.pdf> [consulta 30-07-2018].

³⁴ ACCMM, Inventarios, libro 2, expediente 2, fol. 89v.

por la calidad de su música. La copia manuscrita que hoy se conserva en la Librería³⁵ probablemente fue hecha alrededor de 1700 bajo la supervisión de Antonio de Salazar, maestro de capilla, y por un discípulo suyo, ex seise que había sido ya contratado como músico y que desarrollaría un estilo rico y variado como artífice escritor de libros de coro, Simón Javier Rodríguez de Guzmán³⁶. Es una copia editada, digamos, ya que dejaron fuera las últimas cuatro obras incluidas en el impreso (que son para ocho voces). Sin lujos, la copia es cuidadosa a pesar de tener un par de “erratas” en relación con el impreso. Al revisar la catalogación de cada uno de los textos³⁷ pudimos identificar: 10 responsorios, 10 antífonas, 7 antífonas para el *Magnificat*, 3 motetes, 2 himnos y un introito³⁸, tanto para el Propio del Tiempo como para el Propio y Común de Santos.

Los textos de los responsorios se presentan de las siguientes maneras: a) responsorio, *pressa*, verso (generalmente la *secunda pars*), *pressa*: *Quem vidistis, Vidi speciosam, Ascendens Christus in altum, Dum complerentur Dies, Descendit Angelus, Doctor bonus, Duo Seraphim*; b) responsorio, *pressa*: *Surrexit Pastor bonus, Congratulamini mihi, Tu es Petrus*. Si consideramos como responsorios los incluidos en b) es porque tomamos en cuenta que “Los responsorios polifónicos, según la costumbre española, consisten en breves frases que alternan con el canto gregoriano”³⁹, tal y como hoy día lo ha puesto en práctica Juan Manuel Lara, tanto en grabaciones como en libros impresos⁴⁰. De hecho, en el cantoral P01⁴¹, un responsorio de Antonio Rodríguez Mata, *Tristis est anima mea*, muestra, “[al] concluir la última sección polifónica en la voz del bajo, [la] entonación en canto llano del verso: *Sustinete hic*”⁴².

En cambio, solo consideramos como “motetes” aquellas obras “cuyo texto no fue copiado de una pieza litúrgica única [...] sino compuesto de frases pertenecientes a varias, a modo de centonización”⁴³. Luego entonces, la definición de un motete paralitúrgico quedaría acotada a una obra de música escrita con uno o varios fragmentos de textos litúrgicos pertenecientes a una misma festividad que puede usarse indistintamente en alguno de los servicios de esta, sea misa u hora canónica, incluyendo procesiones litúrgicas. Hasta aquí por lo que hace al repertorio, esto es, el qué. En cuanto al cómo, había varias maneras de celebrar el servicio de maitines, más allá del horario⁴⁴:

³⁵ Se trata del libro P09, *Muscat*-Libros de coro.

³⁶ ACCMM, AC, vol. 24, fol. 110v, 10 de enero de 1696.

³⁷ Esta catalogación fue posible gracias a las discusiones y aportaciones hechas por mis colegas del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, en especial Juan Manuel Lara Cárdenas con la colaboración de Salvador Hernández Pech.

³⁸ En la “Tabla 7”, Marín consigna “30 motetes, 2 antífonas, 1 himno”; véase Marín López, J. *Los libros de polifonía*, vol. 1, p. 61.

³⁹ Rubio, Samuel. *Cristóbal de Morales. Estudio crítico de su polifonía*. Madrid, Real Monasterio de El Escorial, 1969, p. 298.

⁴⁰ Para la partitura, véase Lara Cárdenas, Juan Manuel. *Officium Defunctorum Novohispanicum. Con música de Hernando Franco (1532-1585)* [Tesoro de la Música Polifónica en México, XIV]. México, CENIDIM, 2015. Para la grabación, véase *Officium Defunctorum Novohispanicum, México, Hernando Franco (1532-1585)*. 2 CDs. Juan Manuel Lara Cárdenas, dir. México, Quindecim Records QP187, 2007.

⁴¹ Libro P01, fols. 014v-015r, *Muscat*-Libros de coro.

⁴² *Idem*.

⁴³ Rubio, S. *Cristóbal de Morales...*, p. 197. Este es justamente el criterio que siguió Rubio en su clasificación de las obras de Morales en la que, si bien no hay un apartado específico para estos “motetes”, sí lo hay para responsorios, antífonas, salmos e himnos.

⁴⁴ El “Diario manual” ratifica lo que por muchos años se venía haciendo: los maitines podían ser por la tarde (cuatro o seis de la tarde), primera noche (una hora después de puesto el sol), media noche (doce de la noche) y madrugada (tres de la mañana). De antaño, los maitines a media noche o a las tres de la madrugada se celebraban únicamente en las fiestas de “la Natividad del Señor, su Resurrección y las Tinieblas [maitines y laudes de jueves, viernes y sábado] de la Semana Santa”. ACCMM, AC, vol. 39, fol. 227r, 30 de abril de 1748.

Los maitines siempre son semitonados y todos se dicen en semitono⁴⁵ [...]. Cuando son cantados en días de primera clase, todos se dicen en canto llano solemne alternando con el órgano salmos, himnos y cánticos de los maitines y laudes. La capilla dice en música los versos del invitatorio; y, el salmo [94], el coro en canto llano; y también cantan los responsorios o villancicos de las lecciones, el *Te Deum* y el cántico *Benedictus* [...]⁴⁶.

Estas varias maneras de realizar el servicio de maitines en la Catedral de México, aunada a la práctica *alternatim* en una misma obra, permite inferir que podía aplicarse también a todo un nocturno, alternando responsorios semitonados con responsorios cantados, dependiendo de la jerarquía de la fiesta y de otras circunstancias. Era el maestro de capilla quien, de común acuerdo con el sochantre, “construía” la música del servicio valiéndose de los responsorios escritos en los libros de canto llano y polifonía, y de los villancicos y chanzonetas⁴⁷ provenientes de los papeles de música. Véase el Anexo 1 para observar la complementariedad de los repertorios. De ahí que: a) si el responsorio era semitonado como parte de la lección, a continuación podía proseguirse a la siguiente lección, o cantarse una chanzoneta, o cantarse un villancico; b) si el responsorio se cantaba en canto llano, podía proseguirse a la siguiente lección, o cantarse una chanzoneta, o cantarse un villancico; c) si el responsorio se cantaba en polifonía o música concertada, podía proseguirse a la siguiente lección, o cantarse una chanzoneta, o cantarse un villancico, lo que haría especialmente largo el servicio⁴⁸.

Estimo que la aparente controversia de si el villancico sustituyó al responsorio en un determinado periodo, como si fuesen excluyentes, sustentando esa postura en textos en los que hay un margen amplio para interpretar las conjunciones “y” o “o” (como puede verse en la última línea de la cita anterior), o en las obras listadas en inventarios⁴⁹, no ha lugar habida cuenta de que un texto litúrgico y la consiguiente función que desempeña en un servicio no puede sustituirse aunque ciertamente pueda ser rezado (ese texto litúrgico) en el lugar que le corresponde de acuerdo con el servicio, mientras una obra musical con texto paralitúrgico (como es un villancico) se canta⁵⁰. En ese sentido entiendo la siguiente “Nota” escrita en el inventario efectuado en tiempos de Antonio Juanas: “Entre estos papeles [los apartados por inservibles] hay algunos villancicos de varias festividades que se cantaban antiguamente en

⁴⁵ “Semitonar” es recitar elevando la altura de la voz.

⁴⁶ “Diario manual”, *doc. cit.*, Notas generales. Preliminares, fols. 2v-3r. En las transcripciones documentales he desarrollado abreviaturas, actualizado ortografía y agregado puntuación.

⁴⁷ Rebasa la naturaleza del presente artículo hacer la caracterización de la chanzoneta y el villancico. En la documentación catedralicia del siglo XVI y de las primeras décadas del siglo XVII suele mencionarse un término después del otro, a veces como sinónimos y otras como si se tratase de distintos géneros. Andrea Bombi no emplea el término chanzoneta al caracterizar y contextualizar villancicos y géneros afines: Bombi, Andrea. “‘The Third Villancico Was a Motet’: The Villancico and Related Genres”. *Devotional Music...*, pp. 149-187.

⁴⁸ En relación con los maitines de Navidad de 1749, se decidió someter a la aprobación del arzobispo que comenzaran a las diez de la noche y se acortaran “pues desde el invitatorio, responsorios, villancicos y demás, se van con excesiva pausa y solemnidad”; ACCMM, AC, vol. 51, fol. 275v, 5 de diciembre de 1772.

⁴⁹ “El fenómeno de la sustitución de los villancicos por responsorios y el supuesto papel de Francisco Javier García Fajer en este proceso debe ser estudiado con más detalle, ya que parece que dicho fenómeno se produjo con anterioridad a García Fajer y no se dio de forma generalizada en todas las catedrales”. Marín López, Javier. *Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*. 3 vols. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2007, vol. 1, p. 647, n. 376, disponible en <<https://hera.ugr.es/tesisugr/16883494.pdf>> [consulta 30-07-2018]. Basándose en el mismo inventario que analiza Marín, Álvaro Torrente afirma: “El inventario musical de 1793 demuestra que el cambio de género musical en los maitines se había consumado”. Torrente, Álvaro. “Misturadas de castelhanadas com o ofício divino: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII”. *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco J. García Fajer*. Miguel Ángel Marín (ed.). Logroño y Zaragoza, Instituto de Estudios Riojanos e Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 193-235, p. 223.

⁵⁰ Véase el artículo de Hurtado, Nelson. “¿Responsorios o villancicos? Estructura, función y su presencia en los Maitines de Navidad de la Nueva España durante los siglos XVI y XVII”. *Heterofonía*, 134-135 (2006), pp. 43-88. El autor escribe en el

lugar de responsorios”⁵¹. Lo cual me lleva a agregar la siguiente posibilidad de ejecución en el servicio de maitines: d) si el responsorio se rezaba, al mismo tiempo podía cantarse un villancico o chanzoneta.

La combinación de un responsorio en canto llano seguido del canto de un villancico o chanzoneta, o la del un responsorio semitonado seguido del canto de un villancico o chanzoneta es, en mi opinión, la combinación que primó a lo largo del siglo XVII y en los primeros años del siglo XVIII para ciertas fiestas, pero no para todas. En algunas, como muestran los repertorios y las actas capitulares, los responsorios polifónicos alternaron con los responsorios en canto llano o semitonados. Pero de lo que no tengo duda es de que el responsorio, por ser un texto litúrgico, siempre estuvo presente. Y que el villancico, aunque mucho se haya escrito sobre él, no ha sido estudiado como una manifestación de arte efímero, de ocasión, como lo fueron los túmulos funerarios, los arcos triunfales o las odas a virreyes y arzobispos. Seguir esa línea de investigación aportaría respuestas a varias preguntas y ayudaría a contextualizar el ciclo de vida cultural del género villancico, por así decirlo.

Considero que ahí donde sí tuvo lugar una sustitución en la Catedral de México fue en el ámbito de los responsorios en canto llano al ser reemplazados por los responsorios polifónicos o por los concertados. Por un lado, se explicaría el uso de “motetes” de Victoria y de otros autores presentes en la Librería de cantores durante los siglos XVI y XVII y, por otro, se comprendería la existencia de varios cantores que no tienen responsorios a pesar de ser para el servicio de maitines. A manera de ejemplo, presento un caso ilustrativo. Se trata de dos libros de coro dedicados a la festividad de la Santísima Trinidad y su relación con los responsorios polifónicos para la misma festividad que se encuentran en el archivo de “papeles de música”. Esta festividad no aparece en el Anexo 1 por ser doble de segunda clase. El libro O20 que he datado en *ca.* 1575⁵², uno de los más antiguos de la Librería, contiene el invitatorio, el himno, 18 antifonas, 9 salmos, 3 versículos y 8 responsorios; no incluye las lecciones –que se recitan en tono de lección–. Como se ve, están todas las obras litúrgicas con música que requiere el oficio de maitines. Por otro lado, no hay constancia de que hubiese habido o se hubiesen encargado o escrito villancicos para esta festividad a lo largo de los siglos XVI y XVII: la Santísima Trinidad parece no haber sido una temática que interesara a los villanciqueros o a los maestros de capilla. De lo que sí hay evidencia es de que poco más de cien años después, “para solemnizar una fiesta con maitines cantados [...] el deán Diego de Malpartida Zenteno, con dinero de Juan de Chavarría Valera, fundó [en junio de 1683] los de la Santísima Trinidad e Inmaculada Concepción con un principal, el primero, de 5800 pesos y renta de 290 y, el segundo, de 6200 y renta de 310 pesos anuales”⁵³. Esta información permite datar, así sea en forma aproximada, una de las series de responsorios más antiguas que hoy se encuen-

resumen: “una de las que se han documentado mejor [las maneras como los villancicos ocuparon el lugar correspondiente a los responsorios] era que se cantaban al mismo tiempo que los textos litúrgicos de los responsorios, mientras estos se rezaban en voz baja”. El planteamiento es confuso puesto que no hay sustitución de uno por otro sino simultaneidad en la ejecución de ambos. En los esquemas que presenta (pp. 67-69) el autor no hace diferencia entre cuerpo de responsorio y *pressa* o estribillo, lo que no contribuye a dar claridad a la estructura de un responsorio.

⁵¹ ACCMM, Archivo de música, A2213, “Plan de Música de varios autores, perteneciente a esta Santa Iglesia Metropolitana de México, mandado hacer por el señor chantre doctor y maestro don José Serruto, y siendo maestro de capilla don Antonio de Juanas, este presente año, 1793”, fol. 134. Agradezco a Drew Edward Davies la referencia puntual. Este párrafo es el que dio pie a la nota escrita por Marín que cito en la nota 49.

⁵² Doy las razones para esta datación en mi texto “De ida pero sin vuelta: el contrafacto como respuesta a lo inédito”. *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos* [Música hispana. Textos. Estudios, 22]. Javier Marín López (ed.). Madrid, ICCMU, 2018, pp. 75-102.

⁵³ Zárate, Edén; y Santa Cruz, Ruth. “La celebración de maitines en las *Actas de cabildo* de la Catedral de México, siglos XVI-XVIII”. Documento inédito, Proyecto Musicat, marzo de 2016.

tran en el ACCMM y que es de Antonio de Salazar⁵⁴, justamente para la celebración de la Santísima Trinidad, tomando en cuenta que él ingresó como maestro de capilla en 1688. La serie consta de seis responsorios (no hay señales de pérdida en la unidad documental), lo que implica haber alternado estos con los responsorios tercero y octavo, fueran semitonados o en canto llano. Salazar, como maestro de capilla y de común acuerdo con el sochantre, pudo haber construido para esa celebración un juego de maitines enteramente cantado en forma *alternatim*: con un invitatorio e himno polifónicos –libro P04⁵⁵– atribuibles a José de Agurto y Loaysa (activo en esos años en la Catedral de México); con las antífonas, salmos, versículos y dos responsorios en canto llano del libro O20, y con los seis responsorios polifónicos compuestos por él.

El libro O20 se mandó copiar en ca. 1776: “hay viejo y nuevo, y el nuevo está muy mal escrito”⁵⁶. Este “nuevo” es el O21. No solo el contenido sino hasta la *misse en page*⁵⁷ fue copiada del libro antiguo en forma literal, casi fotográfica, con una salvedad: no se incluyeron los responsorios prolijos en canto llano. En mi opinión, esto fue porque ya se había hecho tradición cantarlos con música “a papeles”. Aunque el material en que están escritos los responsorios de Salazar para la Santísima Trinidad es frágil, fueron conservados en el archivo en tanto música canónica, no de ocasión, a diferencia de los villancicos, de los que se han conservado muy pocos⁵⁸. No solo eso, sino que la serie fue reelaborada por Mateo Tollis de la Roca (1714-1781) casi 100 años después, actualizándola en aspectos estilísticos⁵⁹ quien, además, la completó, adelantándose a Juanas en eso de construir juegos o series con 8 responsorios⁶⁰.

A manera de conclusión

De lo hasta aquí expuesto, considero: 1) que responsorios y villancicos coexistieron desde la segunda mitad del siglo XVI y a lo largo de los siglos XVII y primera mitad del XVIII; la obra misma de Salazar conservada en el Archivo de música de la Catedral de México es una buena muestra de ello; 2) que una gran parte de los responsorios polifónicos que se usaron en la Catedral de México se encuentran ocultos como “motetes” en la Librería de cantorales; 3) que la temporalidad como criterio de “sustitución” (responsorio por villancico y viceversa) puede ser muy engañosa, como lo prueba el hecho de que tan temprano como 1711, algunos miembros del cabildo se inclinaban por no más villancicos a favor de más responsorios (cantados, agregaría yo), como se puede leer en una acta que registra la decisión del

⁵⁴ ACCMM, Archivo de música, A1944.

⁵⁵ Copiados en 1774 en el libro P08.

⁵⁶ ACCMM, Inventarios, caja 1, exp. 6, “Inventario de los libros del coro de esta Santa Iglesia Metropolitana de México...”. El inventario fue iniciado el 4 de julio de 1749 y actualizado el 6 de febrero de 1776. La nota está escrita como tal debajo del número 68 que corresponde al libro viejo, O20.

⁵⁷ Véase mi artículo “De ida pero sin vuelta...”. El concepto *misse en page*, acuñado por Elisa Ruiz, es de suma utilidad para comprender los cantorales facticios, esto es, integrados por unidades codicológicas elaboradas por varias manos en distintos momentos.

⁵⁸ Hemos catalogado 149 villancicos: Enríquez Rubio, Lucero; Davies, Drew Edward; y Chernavsky, Analía. *Catálogo de papeles de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Volumen I. Villancicos y cantadas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014.

⁵⁹ Dianne Lehmann Goldman hace un estudio detallado al respecto en su artículo “Adaptation as Authorship in Eighteenth-Century Responsories for the Holy Trinity at Mexico”. *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España*. Drew Edward Davies (coord.); Lucero Enríquez Rubio (ed.). México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016, pp. 125-138.

⁶⁰ ACCMM, Archivo de música, A1952.

cabildo de que se despache “nueva cédula, insertándose en ella [el] citarse para determinar igualmente lo conveniente sobre la proposición hecha por el señor Meléndez en razón de que en los maitines solemnes se canten los responsorios y no villancicos”⁶¹; 4) que alternar en un mismo nocturno responsorios semitonados con responsorios cantados, sea en canto llano, sea concertados, fue una práctica que habría pervivido hasta que Antonio Juanas fue nombrado maestro de capilla (1791) y que explicaría, entre otras cosas, por qué Ignacio Jerusalem solía escribir los responsorios 1º, 3º, 4º, 6º y 7º, y no el 2º ni el 5º ni el 8º, que son los responsorios intermedios de cada nocturno; 5) que Tollis de la Roca parece haber sido el precursor en la Catedral de México de lo que Juanas desarrolló a plenitud: la construcción de los juegos de maitines con 8 responsorios de autor, no solo de propia creación sino haciendo otras versiones o interviniendo los de otros maestros de capilla: Tollis de la Roca los de Salazar, Juanas todos los de Jerusalem⁶², incluyendo la elaboración de contrafactos sacados de obras de este; y 6) que, con Juanas, la práctica *alternatim* entre polifonía y canto llano en los maitines quedó circunscrita a invitatorios e himnos como testimonios de ella. En consecuencia, estimo que la pregunta inicial “¿dónde están los responsorios?” ha sido contestada.

⁶¹ ACCMM, AC, vol. 27, fol. 31v, 22 de enero de 1711.

⁶² Salvo la serie de responsorios para el Común de la Virgen y para la Virgen del Pilar: ACCMM, Archivo de música A0502.

Anexo 29.1: Complementariedad de los repertorios. Responsorios en las fiestas dobles de primera clase de la Catedral de México⁶³

PAPELES DE MÚSICA					LIBROS DE CORO	
Maitines Fiestas dobles de primera clase	Juegos (invitatorio, himno, responsorios)	Serie de responsorios	Responsorios individuales	Villancicos	Polifonía: invitatorios, antifonas, responsorios, himnos [⁶⁴ motetes ²⁷]	Canto llano: invitatorios, antifonas, salmos, himnos, responsorios, versículos, lecciones
Natividad del Señor	<ul style="list-style-type: none"> ■ Juanas (1) ■ Jerusalem (1) ■ Jerusalem (virtual) 	<ul style="list-style-type: none"> ■ Juanas (1) ■ Tollis de la Roca (2) 	<ul style="list-style-type: none"> ■ Anónimo (1) ■ Juanas (3) ■ Rueda (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ■ Anónimo (6) ■ Contreras (1) ■ Jerusalem (3) ■ Salazar (9) ■ Sancho López (1) ■ Sumaya (2) ■ Tollis de la Roca (1) ■ Torres y Martínez Bravo (3) ■ Valdivieso (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ■ P10 Anónimo: invitatorio (1) ■ P09 Victoria: responsorio (1) ■ P04 Anónimo: invitatorio (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ■ O43: himno (1) ■ O08: salmos (10), himnos (2), antifonas (10), versículos (11), absoluciones (3), bendiciones (9), lecciones (9), responsorios (8)
Epifanía						<ul style="list-style-type: none"> ■ O43: himno (1)
Resurrección					<ul style="list-style-type: none"> ■ P09 Victoria: responsorio (1) ■ P10 Anónimo: invitatorio (1) ■ P12 Anónimo: invitatorio (1) ■ P13 Vivanco: responsorio (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ■ O16⁶⁴: invitatorio (1), antífo- nas (6), salmos (3), versículos (3), absolución (1), bendición (3), lecciones (3), responsorios (2), himno (1)
Ascensión				<ul style="list-style-type: none"> ■ Jerusalem (1) ■ Sumaya (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ■ P09 Victoria: responsorio (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ■ O43: himno (1)
Pentecostés				<ul style="list-style-type: none"> ■ Úbeda (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ■ P09 Victoria, responsorio (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ■ O43: himno (1)

⁶³ El dígito entre paréntesis indica cuántas obras hay de ese autor (ya sean juegos, series u obras individuales) o de ese género (en los libros de coro). Las abreviaturas significan:
O=oficio; M=misa; V=varia; P=polifonía.

⁶⁴ Signatura anterior O17.

PAPELES DE MÚSICA						LIBROS DE CORO	
	Maitines	Juegos (invitatorio, himno, responso)	Serías de responso	Responso individuales	Villancicos	Polifonía: invitatorios, antifonas, responso, himnos ["motetes"]	Canto llano: invitatorios, antifonas, salmos, himnos, responso, versículos, lecciones
Fiestas dobles de primera clase							
<i>Corpus Christi</i>	■ Juanas (1) ■ Juanas / Triuje- que (1) ■ Valle (1)	■ Juanas (1) ■ Valle (1)	■ Juanas (1) ■ Valle (1)	■ Juanas (1) ■ Canales (1) ■ Gómez (2) ■ Luna (2) ■ Valle (1) ■ Anónimo (2)	■ Anónimo (1) ■ Nebra (1) ■ Salazar (1) ■ Sumaya (1)	■ P04 Sumaya: invitatorio (1), himno (1)	■ O22: invitatorio (1), antifonas (18), salmos (9), versículos (3), himno (1) ■ O32 ⁶⁵ : invitatorio (1), antífo- nas (11), himnos (2), salmos (10), versículos (3), responso- rios (9) ■ O43: himno (1)
Natividad de San Juan Bautista	■ Juanas (1)					■ P09 Victoria: responso (1)	■ O37: invitatorio (1), antifonas (9), salmos (10), responso (9), versículos (3), himno (1) ■ O43: himno (1) ■ O48: himno (1)
San Pedro	■ Juanas (2) ■ Jerusalem / Juanas (1)	■ Juanas / Anó- nimo (1) ■ Anónimo (1)		■ Águila (1) ■ Gómez (3) ■ Jerusalem (2) ■ Milico (1)	■ Jerusalem (3) ■ Salazar (17) ■ Sumaya (9)	■ P04 Sumaya: himno (1) ■ P13 Vivanco: responso (1)	■ O29: invitatorio (1), antifonas (9), salmos (10), versículos (3), himno (1)
San Pedro y San Pablo				■ Tollis de la Roca (1)		■ P09 Victoria: responso (1)	■ O28: invitatorio (1), himno (1), antifonas (9), salmos (9), versículos (3)
Asunción	■ Juanas (1) ■ Jerusalem / Rust / Juanas (1) ■ Echeverría (1)			■ Anónimo (4) ■ Benincori / Anónimo (2) ■ Bonfiglio / Anónimo (2) ■ Boroni / Anónimo (2) ■ Bustamante (1) ■ Bustamante / Triujeque (1) ■ Gómez (1) ■ Jerusalem (1) ■ Juanas (2) ■ Sacchini / Anónimo (3) ■ Tollis de la Roca (3) ■ Valle (2)	■ Jerusalem (1) ■ Salazar (9) ■ Sumaya (4)	■ P04 Anónimo: invitatorio (1) ■ P09 Victoria: responso (1)	■ O39: invitatorio (1), antifonas (18), salmos (10), versículos (3), himnos (2) ■ O43: himno (1)

⁶⁵ Signatura anterior O41.

PAPELES DE MÚSICA						LIBROS DE CORO	
Maitines Fiestas dobles de primera clase	Juegos (invitatorio, himno, responsorio)	Serías de responsorios	Responsorios individuales	Villancicos	Polifonía: invitatorios, antifonas, responsorios, himnos [“motetes”]	Canto llano: invitatorios, antifonas, salmos, himnos, responsorios, versículos, lecciones	
Todos los Santos						■ O43: himno (1)	
Inmaculada Concepción	■ Juanas (1) ■ Jerusalem / Juanas (1) ■ Jerusalem (virtual)	■ Jerusalem / Juanas / Truje- que (1)	■ Anónimo (5) ■ Juanas (2) ■ Juanas / Anónimo (1) ■ Luna (1) ■ Tollis de la Roca (1)	■ Anónimo (1) ■ Salazar (2) ■ Sumaya (4)	■ P04 Anónimo: invitatorio (1)	■ V02: invitatorio (1), antifonas (9), versículos (3) ■ V15: invitatorio (2), salmo (1), antifonas (9), versículos (3), himno (1) ■ O39: invitatorio (1), salmo (1)	